

APROXIMAÇÃO À FALHA DOS OBJECTOS INTRADUZÍVEIS

TÂNIA GEIROTO MARCELINO, 2017

DO PROJECTO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

COM ORIENTAÇÃO DE PROFESSORA DOUTORA MARIA MIRE

Aproximação à Falha	3
Azul	7
Lichtenberg como uma imagem e uma cor como nome	9
Os nomes das cores segundo diferentes autores	12
Performance sobre as cores	14
Estados de fé	18
Objecto	23
Thaumazein	25
As coisas, os objectos e o estranho	30
À minha cor favorita e ao que me faz gostar dela	37
Por aproximação	39
Projecto para construção cheia de uma pessoa Projecto para prédio	43
cheio de uma pessoa Construção de um edifício cheio de uma pessoa	
Aproximação à falha dos objectos intraduzíveis	49
Referências bibliográficas e outros formatos	57

APROXIMAÇÃO À FALHA

Na escolha consciente de ter a criação artística como modo de navegação e posicionamento no mundo, isto é, de conhecer e afirmar, tenho como método a minha aproximação ao objecto. Mas como tudo o que pode ser nomeado, ou ainda não nomeado por falta de léxico e que seja na mesma reconhecível como coisa própria, quando se procura juntar essa coisa a uma outra coisa, de uma outra entidade própria, há sempre uma falha de contacto, por mais infinitesimal que seja.

É por motivo da falha - a possibilidade fugidia, precária, imponderável ou intersticial - que as coisas e os objectos em particular tomam formas indefinidas, inomináveis. Na tentativa de se rodear essa coisa ou objecto, poder-se-á dar-lhes nome, mas é-lhes sempre enxertado, pois mesmo a nomeação, não sendo só a acção de se dar um nome próprio, com letra maiúscula, é também uma forma de dar, de serem dados e de estarem mais próximos. Em todo o caso, figuram-se objectos de fé, pertencentes a sistemas que, como todos os sistemas, tem como qualidade existencial ser o domínio das relações. Os sistemas, como a linguagem são relacionais e são, antes disso, a suspensão da descrença.

Por aproximação é o modo e é a condição da contingência de qualquer objecto intraduzível: objecto poético e objecto artístico. A aproximação, como prática artística, mais do que um contacto é uma relação íntima com as coisas e objectos, que se faz por vezes por motivo do estranho reificador e sempre por instâncias específicas de pensamento, pensamento crítico e analítico, pensamento intuitivo. É esta a

potencialidade mais prática, mais aplicada da poética. Estar presente e dar conta da densidade poética, saber qual é o lugar e o tempo da falha, por se estar e produzir em falha. Admitir em primeiro lugar que é uma questão de percepção é imprescindível para começar-se a provar, a tomar o gosto de qualquer coisa e criar a possibilidade de poder conter nas mãos, é claro que só por breves instantes, qualquer coisa.

A prática e o discurso artísticos em falha e por aproximação fazem-se pelo contacto possível, por isso fazem-se pelo posicionamento autoral que é simultaneamente intencional e sensível. Os objectos dessa prática e discurso assim em falha e por aproximação, da minha prática e do meu discurso artísticos, chegam por interesse intuitivo, interesse intelectual e, inevitavelmente, pela circunstância das relações. Íntimas, essas relações têm existência porque os objectos intraduzíveis não estão isolados, não são isolados porque, da condição humana, a abstracção só pode ser presumida. O encontro com as coisas e com os objectos, ainda que fortuito dada a falha, dá-lhes um corpo presente por motivo da reificação poética, que se faz, esta, por sucessivas aproximações práticas e discursivas.

Aproximação à falha dos objectos intraduzíveis é enfrentar o desconhecido sem ter em vista uma resolução que não o próprio posicionamento em frente da falha. É a vontade e intenção de fazer sensível a falha, de fazer ver o que antes era genericamente invisível. É fazer aparecer novos objectos: os objectos poéticos e os objectos artísticos, de qualidade imponderável, do que só pode ser dito da forma em que se faz, por aproximação e em falha, intraduzíveis.

AZUL

LICHTENBERG COMO UMA IMAGEM E UMA COR COMO NOME

Lichtenberg says that very few people have ever seen pure white. So do most people use the word wrong, then? And how did he learn the correct use? - He constructed an ideal use from the ordinary one. And that is not to say a better one, but one that has been refined along certain lines and in the process something has been carried to extremes.

Lichtenberg says that very few people have ever seen pure white. So do most people use the word wrong, then? And how did he learn the correct use? - On the contrary: he construct a geometry. And 'ideal' does not mean something specially good, but only something carried to extremes.

A transcrição acima deve ser vista como uma imagem e não como uma citação, é uma imagem cujas linhas de materialização, os seus traços do desenho, são palavras e as palavras trazem consigo a esta imagem algo de muito próprio das palavras, dessa linguagem bem diferente da linguagem do desenho e das imagens visuais, traz consigo o significado inerente a cada uma dessas palavras e da língua a que pertencem, para além do significado das letras e do significado da linguagem verbal que de uma forma fascinante consegue ser traduzível para outras línguas e até outras palavras. As palavras codificam ideias em símbolos que permitem uma melhor transmissão dessas mesmas ideias, ou é assim acordado, o que, também de uma forma fascinante, resulta.

Esta imagem foi copiada de *Lichtenberg* ¹, com diferenças formais que me permiti ao abrigo daquilo que acredito sobre o que é a *aproximação à falha dos objectos intraduzíveis*. Lichtenberg, extensão de uma publicação feita para uma exposição colectiva ² da qual tomei parte, tem como referente uma ideia de Ludwig Wittgenstein e que aparece nas suas palavras em *Remarks on Colour* ³. O meu contacto com essa ideia deu-se na mesma ordem da minha transcrição e os dois parágrafos estavam separados por muitas páginas, foram até escritos em momentos diferentes. Foi com surpresa que ao ler o segundo parágrafo, passados muitas outras palavras e ideias, que me apercebi que Wittgenstein voltou à mesma ideia e ainda assim estava escrita de forma ligeiramente diferente. Considero-a a mesma ideia pois assim a acredito e acredito que as diferenças que se lêem nos dois parágrafos fazem-na mais completa. É o mesmo com o branco que toda as pessoas, excepto aquelas que realmente viram branco puro, dizem que conhecem. É o mesmo com o azul, ou outra cor que possa ser agrupada num nome e que por se poder dizê-la nesse nome, acredita-se estar a falar-se de *uma* cor. É um estado de fé.

Poderia mostrar outra imagem, mas vou descrevê-la, tentar o melhor que posso fazer para fazer dela uma imagem literária. Na busca da letra de uma canção de Beck, *Feather in your cap*, encontrei duas versões correspondentes aos dois álbuns em que se incluem, *Odelay* (1996) e

¹ *Lichtenberg*, 2017. Impressão a jato de tinta sobre papel. 20 x 15 cm.

² Exposição colectiva *Método*, oMuseu, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2017.

³ WITTGENSTEIN, Ludwig - *Remarks on Colour*. Edição de G.E.M. Anscombe e tradução de L.L. McAlister e M. Schattle que reúne os escritos dos últimos 18 anos de vida do autor. A tradução é aqui obviamente importante, pois foi através das palavras de McAlister e Schattle, traduzindo Wittgenstein, que tive contacto com as ideias deste último. Confiando no trabalho de tradução e confiando no poder de tradução entre línguas, tomei assim essa tradução que posso entender como substituto do original, em alemão e que não posso entender.

One Foot on the Grave (1994), sendo que a versão editada neste último álbum era aquela que já tinha ouvido e aquela que tomava por ser a *Feather in your cap*. Foi também com surpresa, ao encontrar as duas versões escritas lado a lado, que me apercebi que essa música, mesmo somente na dimensão do seu poema (ignorando a dimensão da sua composição musical) é essas duas versões. A imagem é esta: olhar para esses dois poemas diferentes, sabendo que eles são ambos o mesmo.

Lichtenberg é uma extensão da publicação que fiz para o conjunto de publicações que constituíram os *Cadernos*, isto é uma publicação por cada artista participante na exposição *Método*. O nome da minha publicação é o seguinte: XXXXXXXXXX .

OS NOMES DAS CORES SEGUNDO DIFERENTES AUTORES

Primeira transcrição

Derek Jarman, *Chroma*. não edições

20/02/2017

Todos os que servem para dar nome.

(precisa de revisão)

Branco de chumbo	brilhante]	Escarlate
Óxido de zinco,	Negro	Amarelo
branco chinês (Branco	Púrpura Imperial	Azul celeste
zinco)	Ocre escuro de Skyros	Magenta
Branco titânico	Ocre amarelo	Azul céu da Itália
Cinábrio	Azul cita	Vermelho vivo
Vermelhão	Azul cipriota	Vermelho brilhante
Amenium [azul pro-	Azul de Pozzuoli	Cor de rubi
fundo]	Azul Espanhol	Vermelho selvagem
Malagnite [verde vivo]	Azul indiano	Rosa vermelho
Índigo	Verdete	Carmim claro
Púrpura Tíria	Preto	Vermelhão
Synopses [castan-	Branco	Carmim de alíria,
ho-vermelho]	Vermelho	vermelho de garanta
Paraetorium [bran-	Azul	Zarcão
co-calcário]	Verde	Vermelho veneziano
Auripigmento [amarelo	Rosa sujo	Vermelho de cádmio

Cinza	Bronze dourado	Verde Lincoln
Cinzento	Cor de ébano	Vermelho escuro
Ouro	Castanho-maçã	Azul universal
Safira	Branco de giz	Cobalto
Cor de esmeralda	Amarelo bário	Azeviche
Verde-caqui	Amarelo limão	Pêssego
Verde esmeralda	Amarelo de Cádmio,	Violeta
Verde arcaico	enxofre e selênio	Rosa brilhante
Cor de malva	Amarelo crômio	Cor-de-rosa
Castanho	Cromato de chumbo	Rosa bebê
Castanho-chumbo	Amarelo dos	Cor de carne
Púrpura escuro	crepúsculos curcuma	Rosa-choque
Púrpura dourado	Amarelo cobalto	Pêssego floral
Prateado	Amarelo zinco	Rosa Camay
Vermelho ardente e	Amarelo Camboja	Azul marinho
flamejante	Amarelo indiano	Malva
Açafrão dourado e	Amarelo limão bril-	Verde Azulado
brilhante	hante	Violeta cobalto
Branco estranhamente	Amarelo de Nápoles	Violeta manganês
verde	Amarelo pálido	Violeta ultramarino
Laranja	Amarelo dourado	Violeta Marte
Castanho nigger	Amarelo Babilónia	Cor negra
Castanho acinzentado	Laranja de crômio	Negro de marfim
Bege	Laranja de cádmio	Negro mate
Nogueira	Cerúleo	Negro brilhante
Carvalho	Azul Escuro	Prateado
Castanheiro	Negro-azulado	Dourado
Mogno	Azul bronze	Âmbar
Tabaco	Azul egípcio	Azul pastel
Hena	Lápis-lazúli	Ultravioleta
Sanguínea, cor de	Azul real	
sangue seco	Azul cobalto escuro	
Cor de chocolate	Azul celeste claro	
Castanho-dourado	Ultramarino	

PERFORMANCE SOBRE AS CORES

Os nomes que demos às cores contam uma história sobre nós todos. Os nomes que damos às cores contam uma história sobre nós mesmos. Os nomes que quis transcrever, *os nomes das cores segundo diferentes autores*, contarão uma história sobre cada um dos seus autores, serão até mais eloquentes do que os seus próprios nomes, nomes próprios e apelidos. Derek Jarman contou a sua história com as cores e eu queria contar uma história *através* dos nomes das cores.

A performance das cores é a falha das palavras. Como poderia eu transcrever os nomes das cores? Ou queria eu transcrever os nomes que foram dados às cores? Os nomes são sempre *dados*, as cores não têm nomes, ou têm? As cores só têm cor, ou não?

Posso ter começado por decidir-me por tudo aquilo que *ele* usou para dar nome a uma dada cor. Partindo do princípio que não há uma regra absoluta para definir o nome de uma cor, ou definir uma cor pelo seu nome, partindo do princípio que não há ninguém instituído para decidir tal coisa, ou mesmo ninguém que seja mais bem capacitado para fazer tal definição, então qualquer pessoa pode dar um nome a uma cor, pois qualquer pessoa pode nomear. E qualquer pessoa pode definir por qualquer forma de limitação. A palavra do nome é só uma maneira da cor ser dada. Dizer uma cor é uma forma de dar a cor. Mas, como percebo se diz uma ou duas cores diferentes? Que cor é não é de facto importante, pois o que é uma cor? Mas se diz *uma* ou *duas* coisas, isso sim, é importante, pelo menos para distinguir o nome, a palavra da cor, das restantes palavras. Os

nomes são palavras e por vezes são compostos por múltiplas palavras. E as palavras não são as coisas e não são, em certo sentido, coisa nenhuma. Os nomes muito menos o são, muito porquê são dados às coisas, são-lhes anexados, são-lhes enxertados, vêm de fora para serem oferecidos às coisas. Os nomes das cores são dados pelo fim muito específico de se escolher cores: diferentes cores, de entre muitas outras diferentes cores e, mais ainda, por se ter muitas cores diferentes possíveis para ocupar a escolha. Então encontram-se muitos nomes, muito absurdos, muito específicos mas sem especificidade nenhuma, são um enxerto ainda maior. A premissa fundadora da performance das cores foi apontar todos os nomes das cores que estavam escritos. A tarefa torna-se tão complicada quanto é a frase anterior. Se tivesse escrito “apontar todas as cores que aí estavam escritas”, seria um jogo ainda mais evidente, mesmo assim, *cores* e *estar escrito*, é uma incongruência suficientemente grande. Se ao menos os nomes das cores fossem tão amplamente polissémicos quanto a palavra “chroma”¹.

, Mercúrio, Prata, Magnésio, Alumínio, Níquel, Estanho, Aço, Ferro, Tungsténio, Chumbo, Alcaçuz, Marrom, Ameixa, Beringela, Meia-noite, Oceano, Tília, Musgo, Trevo, Ferro, Espargos, Mocha, Pimenta, Morango, Magenta, Uva, Mirtilo, Aqua, Turquesa, Espuma do mar, Primavera, Lima, Limão, Tangerina, Marasca, Cravo, Pastilha, Lavanda, Orquídea, Céu, Gelo, Maresia, Flora, Melão, Banana, Meloa, Salmão.

Quanto muito, as coisas é que são dadas aos nomes, não?

É uma cor uma qualidade?

¹ JARMAN, Derek - *Chroma*. p. 199. Há uma nota sobre a tradução do livro e que explica por que razão manteve-se o título original, *Chroma*: “uma vez que reporta à etimologia grega e abarca a sua amplitude polissémica (saturação, pureza e intensidade da cor)”.

O Hulk era para ser cinzento, disse-me a Diana, mas porque não podiam imprimir *sempre o mesmo* cinzento, uma impraticabilidade técnica, decidiram-se pelo verde, como se não fosse cada impressão de verde igualmente original, tanto quanto cada impressão de cinzento. Mas porventura, o verde, o azul, o bordeaux, o vermelho e todas as outras cores que não o cinzento, o branco e o preto, serão em algum sentido menos diferentes entre si do que diferentes das outras três. Será afinal o único lugar próprio dessas três cores a realidade das capturas do mundo, da fotografia e do filme, das cópias xerox, da dactilografia, das aguadas a tinta da china, dos códigos de barras e das zebras em banda desenhada. Serão as cores como o verde, o azul, o bordeaux, o vermelho e todas as outras cores que não o cinzento, mais icónicas, mais reconhecíveis? O cinzento sofre graves injustiças. É a cor de conotações negativas generalizadas, nem ao desgosto de Jarman escapa: “o cinzento é a ausência de ressonância”, diz citando Kandinsky, “uma imobilidade inconsolável”². E o cinzento pode ser tão bonito. Será a sua invisibilidade, de cor mais ou menos, mais branco, menos preto, mais preto, menos branco, que guarda a sua beleza, a mesma que confunde aqueles que acreditam piamente nos extremos. Admitir, até, o cinzento como oposto a preto e branco, a preto no branco, é admiti-lo como um espectro diversificado em si, não? Serão afinal o cinzento e, já agora, o branco e o preto cores de segunda ordem? Poder-se-á, por exemplo, ver uma cortina branca e saber que ela é branca, ainda que na verdade se apresente num tom de cinzento, porque está a contra luz, ou simplesmente porque muito poucas pessoas terão visto realmente branco puro. Existirá um branco que não seja branco puro? Branco sujo, é branco? Ou é cinzento, ou é bege?

Admitir o cinzento, como admitir qualquer cor em realidade, é admiti-lo como ambiguidade, como subjectividade e como reflexão e complexidade. Os cinzentos da loja, Cinza Claro, Cinza Médio, Cinza e Cinza Escuro, são feitos com mais do que um fio de cor diferente, são

² JARMAN, Derek - *Op. Cit.* p. 69.

cores compostas e são tudo menos uniformes.

Wittgenstein já falava da construção e ou geometria. “E claro, tal construção pode por sua vez ensinar-nos qualquer coisa sobre o modo como de facto usamos a palavra”³. Não será sempre uma questão de sistemas de códigos ao quais, na verdade, a cor nada tem a ver? Sim, pode-se definir e trabalhar com as cores através desses sistemas de códigos. Sistemas esse que são estados de fé, tanto pela sua criação, como pela sua aceitação.

Mas a linguagem pode ser uma redução criadora. Manuel Castro Caldas, em *Dar coisas aos nomes*, revela que dar nome às coisas, transformar as coisas numa linguagem é uma redução criadora. “É a linguagem que antes de mais reduz, extraindo formas da forma, separando coisas das coisas, criando o afastamento e a proximidade substituta - poética - de um nome para cada coisa. O modelo reduzido não pretende *ser* - pretende, precisamente, lidar com um ser removido, actuar no ser enquanto este *se diz*. (...) Se a redução é na linguagem um afastamento autoritário, separação visando reformular e regulamentar, o seu movimento é em si mesmo uma oferta ao tacto, uma entrega do mundo à mão e ao escrutínio próximo do olhar. A proximidade obtida por sucessivas separações consome toda a distância, introduz em cada coisa a marca do heterogéneo, faz de *tudo* uma criatura”⁴.

Seja essa uma criatura nominal e de género, ainda assim, para dar forma a essa história d’os *nomes das cores segundo diferentes autores*, ou a da *performance sobre as cores*, comecei por perceber como me poderia aproximar, sem prejuízo da falha, sem a recusa da sua inefabilidade e da sua imponderabilidade.

³ WITTGENSTEIN, Ludwig - *Remarks on Colour*. p. 2e. t.a.

⁴ CALDAS, Manuel Castro - *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*. pp. 163-164.

ESTADOS DE FÉ

Acreditar que se pode nomear cores, identificando-as.

Acreditar que se pode identificar cores.

Acreditar que o nome se transforma numa entidade própria.

Wittgenstein escreve sobre as cores numa perspectiva conceptual e filosófica e eu acredito que a sua perspectiva falha face à materialização pictórica das cores. Ele sugere que não pode haver um *yellowish blue*¹ e eu já identifiquei, ou nomeei, uma cor assim, azul amarelado, para fazer a distinção entre essa e uma outra cor, um azul que era menos amarelado. Mais: para se escrever sobre as cores é inútil acrescentar-lhes imagens, porque as imagens são imagens, não são cores; e a imagem de uma cor é tão boa quanto a imagem de uma coisa, carece de muito. Mas uma coisa pode ser também as suas imagens, as suas múltiplas imagens efectivas e até todas as suas imagens possíveis e não criadas. Pois, uma coisa, ou um objecto, é também as suas significações, é o que traz consigo, invocado, presente, possível. Como uma pessoa é o que é de bom e o que é de mau, o que fez de bem e o que fez de mal. O bem e o mal é outro estado de fé, é um outro sistema de regulação e em si mesmo não é nada, só é aquilo que significa em relação.

Já me tinha ocorrido a absurdidade da nomeação de cores. Oceano Profundo pode ser o nome de uma cor, assim como Azul, então porque é que *yellowish blue* não pode ser um nome? Se calhar Wittgenstein diria

¹ WITTGENSTEIN, Ludwig - *Remarks on Colour*. p. 20e.

que pode ser um nome, só não pode ser uma cor. E Rosa Bebé, pode ser? Pode ser Café com leite cósmico e não pode ser Dourado? Também segundo Wittgenstein, dourado e prateado são condições de superfície², isto é, são relativos à qualidade reflectiva de uma dada superfície, assim como a transparência e a opacidade são qualidades de superfície. Há catálogos de cores que têm Dourado como uma cor. Numa situação semelhante à do azul amarelado, também eu já nomeei uma cor de dourado, para identificar a cor de uma linha de lã. Talvez falar de dourado não seja bem o mesmo que falar de azul amarelado: será o primeiro sobre nomeação e o segundo sobre identificação.

Sobre o dourado, Jarman diz que “não é uma cor, aninha-se nas cores e destaca-as”³. E eu digo: só porque se diz que uma cor não é uma cor, não quer dizer que essa cor não seja uma cor; se se fala dessa cor como uma cor, então já é uma construção tal como uma cor, mais até do que a cor que é o que não é. A verdade é que Jarman está bem consciente da falha e de que é esse o lugar próprio da cor. Para além de dizer que “o azul transcende a geografia solene dos limites humanos”⁴, frase essa que ganha especial importância na minha aproximação às aproximações dos outros à cor⁵, põe em questão a condição do prateado e do dourado. Sim, diz que o dourado não é uma cor, mas não consegue dizer com afirmação que o ouro é amarelo ou que a prata é cinza, não consegue dizer

² WITTGENSTEIN, Ludwig - *Op. Cit.* pp. 7e, 9e, 29e.

³ JARMAN, Derek - *Chroma*. p. 185: “O que distingue o prateado e o dourado das outras cores? Por exemplo, o ouro é amarelo? Por exemplo, a prata é cinza? (...) O dourado não é uma cor, aninha-se nas cores e destaca-as”.

⁴ JARMAN, Derek - *Op. Cit.* p. 141.

⁵ A primeira vez que li esta frase foi num *still* do filme *Blue* (Jarman, 1993), enviado para mim pelo professor Miguel Leal em referência à parede azul que pinteí, *Correcção*, 2017. Pouco dias mais tarde li-a em *Chroma* e por fim, uns dias mais tarde, ouvi-a quando vi *Blue*. Essa frase passou a ser uma coisa. Mas é sim uma coisa, estranha, pontiaguda, bela, sinistra e sublime. Não é, até agora, um objecto da minha prática pois tem lugar, mais bem guardada, enquanto coisa estranha, que alimenta a minha aproximação à falha dos outros objectos intraduzíveis.

com certeza o que diferencia o prateado e o dourado das restantes cores, porque sabe que não há uma resposta que seja própria por palavras.

“Escrevi o vermelho numa passagem pelo hospital, e dedico-o aos médicos e enfermeiros de St Bartholomew. A maior parte foi escrita às quatro da madrugada, rabiscando incoerentemente às escuras até o sono me vencer. Eu sei que as minhas cores não são as tuas cores. Duas cores nunca são as mesmas, mesmo que saiam do mesmo tubo de cor. O contexto muda a percepção que temos delas. Usei habitualmente uma palavra para descrever uma cor, por isso permanece vermelho com desvios pelo vermelhão ou pelo carmim. Não incluí fotos a cores neste livro, até porque seria uma tentativa fútil de as aprisionar”⁶.

Identificar uma cor é como tentar contê-la e como se pode tentar agarrar uma coisa que não tem forma nem volume, uma coisa que só tem cor? Identificar uma cor, pode até não ser por meio das palavras, pode ser pelo apontar, pode ser pelo colorir, pelo expressar em todo o caso. A cor é uma falha real, é inefável e é intersticial, imponderável. Existe mas sob uma forma estrangeira às gramáticas das nossa intenções, pelo que o que quer que se faça sobre a cor só pode ser por aproximação. E o que se traz de empréstimo à cor institui-se como um objecto de fé, que em referência é mais próximo do sistema em que trabalha do que ao objecto que pretende sistematizar.

De outra fronteira do interstício, de um outro tipo de aproximação, Sean Cubitt⁷ diz que a cor é um efeito óptico no aparelho perceptual humano dos comprimentos de onda específicos, mais ou menos entre quatrocentos e oitocentos nanómetros, mas ao contrário da existência dos comprimentos de onda, a cor não tem uma existência objectiva; tão pouco é a cor exclusivamente subjectiva. A cor é então “projectiva”, pois é ambas as projecções do mundo sobre o nosso aparelho perceptual e

⁶ JARMAN, Derek - *Op. Cit.* p. 60.

⁷ Cf. CUBITT, Sean - *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. pp.111-112.

das nossas sensações sobre o mundo. A percepção da cor não só depende do processo de captação, filtragem e recepção da luz desde a córnea aos cones e bastonetes, como depende, por exemplo, da memória para presumir a cor de um objecto em diferentes condições luminosas. “De uma só vez física e experiencial, a complexidade da percepção da cor na parte final do processo, no cérebro, e a igualmente grande complexidade das fontes de luz e reflexão espectral e especular sugerem que a cor pode muito bem ser irrepetível. Uma cor em particular (...) é irrepetivelmente específica”⁸. É pela razão de haver uma considerável sobreposição de sensibilidades dos cones sensíveis aos longos e médios comprimentos de onda que o amarelo aparenta ser a cor mais brilhante. É pela razão de praticamente não existirem bastonetes na fóvea que as estrelas mais esvaecentes só podem ser vistas de lado ou semicerrando os olhos⁹.

Também Cubitt prevê que a cor é própria da falha. Também o corpo humano prevê que a cor é própria da falha. Também o mundo prevê que a cor é própria da falha. No entanto, escreve-se azul acreditando que se entende inequivocamente o mesmo azul. O azul, talvez não, mas e se fosse branco, não seria então suposto haver menor abertura a interpretações? É uma parede branca, realmente branca? Para a exposição *Método* pintei uma das paredes do museu de azul. O nome da cor é Bleu Fidji e a parede, antes da sua correcção azul, era presumível e obviamente branca¹⁰.

Se não se olhar para as coisas pequenas é quase certo que se será mordido por elas e nada é demasiado pequeno para ser olhado, advertem Jimmie Durham e Abraham Cruzvillegas¹¹. O mesmo para aquilo

⁸ CUBITT, Sean - Op. Cit. p.112. t.a.

⁹ CUBITT, Sean - Op. Cit. p.111.

¹⁰ *Correcção*, 2017. Tinta de parede sobre parede, para a exposição colectiva *Método*.

¹¹ Cruzvillegas, Abraham; Durham, Jimmie; Godfrey, Mark; OBRIST, Hans Ulrich - *Transformation Marathon 2015: Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, and Mark Godfrey*. t. 00:02:46, 00:03:48. t.a.

que está na falha, aquilo que não se lhe sabe bem a forma, a definição e até a linguagem com a qual se pode lidar. No caso da parede azul, não importa nada o nome da cor, ou nome da tinta. O que me importou foi corrigir a cor da parede, espaço privilegiado para receber cor dentro de um museu, pois porquê ter uma presumível cor, só por estar instituída, em vez de se ter uma cor porque se quer, pela profunda vontade de tê-la. E não sabia nada que pudesse descrever sobre esse azul antes de me aproximar à sua falha. Nem nome, nem código, nem matiz, nem valor, nem brilho, nem comparação explícita. Num exercício delicioso da poética, numa Genebra sem galerias, Durham começou a fazer objectos para serem olhados, atirava-os para o espaço público presumivelmente impróprio, sabia que não seriam olhados como esculturas, não se sabia como poderiam ser vistos, mas podiam ser olhados e eram olhados¹².

Para a cor aparecer, coloquei-me a mim mesma na falha, no seu espaço e tempo latentes de invisibilidade, mas com as mãos e ferramentas de fora, no espaço visível, no espaço onde ela se fez coisa e fez da parede objecto.

¹² Cruzvillegas, Abraham; Durham, Jimmie; Godfrey, Mark; OBRIST, Hans Ulrich - *Op. Cit.* t. 00:18:15.

OBJECTO

THAUMAZEIN

Um dia, como muitos outros, tive de fazer um embrulho com uma caixa de cartão para enviar certos objectos, mercadoria comercial. Para o preço de envio não ser desnecessariamente alto, nesse dia como nos outros, tive de apertar bem a caixa, reduzi-la ao seu menor volume possível. A prática corrente era a de cortar a caixa nas suas arestas para que as suas faces se dobrassem mais, como abas alargadas. Esta prática fazia com que a caixa perdesse a sua estrutura original, geométrica e limpa, para se tornar em algo muito mais ocupado. Com ocupado quero dizer talvez mais orgânico, mas ainda assim não sei se essa é a melhor palavra para transmitir aquilo que via ali e que vi antes nos lotes de terreno baldios intercalados com outros construídos. Ocupados poderiam também ser assim adjectivados os outros terrenos com construção, mas esses não me diziam nada, melhor, não produziam qualquer tipo de experiência relevante. Desses terrenos de ocupação orgânica, supostamente vazios, nulos, pensando na norma do quadriculado urbanístico daquele bairro suburbano de moradias de habitação, nesses sim, qualquer coisa, uma experiência extra-linguística, uma experiência estética.

Da construção resultante dessa tarefa prática, cuja motivação era absolutamente exterior a mim, ficou uma marca profunda na minha experiência. Aquele volume tomou uma forma que excedeu aquela forma e que se fez outras formas, feitas depois e ainda por vir, tomando como pontos estacionários esculturas, desenhos e imagens - outros objectos. E continuarei eu à procura de uma coisa que vi ali, fugidia mas presente.

Devo dizer, no entanto, que não acredito que as coisas são, ou têm, algo de essencial que as transcende e que aparece nas suas formas terrenas. É como o azul: aquele azul que procurava é feito de muitos azuis e nem sequer pode ter um nome específico, porque não é uma coisa específica, é muitas coisas específicas.

Uma vez li uma crítica sobre as críticas que se faziam sobre uma série de televisão e que na generalidade apontavam à falta de diversidade - por contraponto, nesse texto diziam que, precisamente, fazem falta mais séries, mais histórias particulares e não uma que tente contar tudo. Também ouvi, mais recentemente, outra coisa que ressoou: numa conversa sobre a revolução, utopia e idealismo, Marta Bernardes disse algo como “precisamos estar sós, juntos”¹.

A prática corrente era a de cortar a caixa nas suas arestas para que as suas faces se dobrassem mais, como abas alargadas. Esta prática fazia com que a caixa perdesse a sua estrutura original, geométrica e limpa, para se tornar em algo muito mais ocupado. Com ocupado quero dizer talvez mais orgânico, mas ainda assim não sei se essa é a melhor palavra para transmitir aquilo que via ali e que vi antes nos lotes de terreno baldios intercalados com outros construídos. Ocupados poderiam também ser assim adjectivados os outros terrenos com construção, mas esta a minha ocupação era diferente. Ocupação orgânica talvez - e nem isso exactamente.

Analizando melhor a situação, sei que é qualquer coisa que se relaciona com a correspondência dissonante que se pode fazer entre uma

¹ Da Conversa 1, *Revolução e Utopia: História e Idealismo vs Realidade*, com a participação de José Eduardo Reis, Marta Bernardes e João Sousa Cardoso, bem como dos visitantes da exposição presentes; conversa incluída no ciclo constitutivo da exposição/obra colectiva *The Missing Revolution*, inserida no programa de exposições *E Agora?* da Saco Azul (Maus Hábitos, Porto, 2017).

realidade percebida e uma outra da teoria estabelecida. Isto é, um confronto entre aquilo que se pode ver e aquilo que se possa saber. Em si, este confronto quando admitido e desobstruído é uma importantíssima lição de desenho. É daquelas lições seminais que aprendi a partir da fonte mais improvável e que daí a levei sempre presente para as outras lições de desenho e explorações independentes, até a experiências como a dos lotes baldios e a da caixa deformada. Entre os lotes e a caixa, outros objectos (objectos-desenho) apareceram, como a *Circunferência Quebrada*² e *O Arame*³. Apesar do óbvio, senti também como algo de improvável aquilo que li nas *Notas sobre escultura* e em *Anti forma*, de Robert Morris⁴, que pelas suas palavras e referindo-se à *gestalt* traduzia tão bem esse confronto com que até aqui eu me tinha encontrado por várias vezes. “Nos poliedros mais simples e regulares, como os cubos e as pirâmides, não é necessário circundar o objecto para que a sensação do todo, a *gestalt*, ocorra. Vendo-o, acredita-se imediatamente que a forma que surge na nossa mente corresponde à realidade existencial do objecto. Esta crença é, ao mesmo tempo, uma espécie de fé na extensão espacial e uma visualização dessa mesma extensão. Noutras palavras, estes aspectos da

² *Circunferência Quebrada*, 2013. Abraçadeira de metal e pastel de óleo. Dimensões variáveis.

³ *O Arame*, 2013. Fio de cobre. Dimensões variáveis.

⁴ *Notas sobre escultura* e *Anti Forma*, ambos de 1968, estão traduzidos por José Roseira (MORRIS, Robert - *Notas sobre escultura e Anti Forma*. Marte #5 - Os Processos da Arte. 2014. trad. José Roseira pp. 118-147). Sobre a tradução que fez, e eu diria que também sobre os *objectos* intraduzíveis e a *aproximação a sua falha*, numa “Nota sobre as *Notas*”, Roseira diz: “Como acréscimo às dificuldades que são habituais numa tradução de língua inglesa para a portuguesa, encontramos neste texto frases obduradas, estruturalmente rígidas, encaixadas umas nas outras segundo lógicas muitas vezes difíceis de discernir - mas que tentei respeitar. *Notas sobre Escultura* é um documento rico em contradições e asserções obscuras. (...) Numa entrevista datada de 1991, Morris afirma que começou a escrever o artigo para a *Artforum* como uma paródia da crítica formalista, [sendo que (...) o texto não está inteiramente livre deste carácter paródico; muitas frases devem ser lidas como tratando-se de fina ironia ou mesmo puro sarcasmo. Isto, obviamente, não ajuda o tradutor. (...) esta versão portuguesa é a aproximação possível ao original.]” p.147.

percepção não são coexistentes com o campo visual, mas com o resultado da experiência do campo visual”⁵.

É como o azul: aquele azul que procurava é feito de muitos azuis e nem sequer pode ter um nome específico, porque não é uma coisa específica, é muitas coisas específicas. Não pode ter um código ou valor preciso que apontem a sua localização no espectro ou na paleta, pois esses que mapeam as cores, ou que as organizam numa ordem, assim que são dados como absolutos, são insuficientes para a real localização da cor. Servem para a aproximação. Assim como aquelas oito diferentes folhas de papel serviram para a aproximação do azul. A aproximação, neste caso e em todo o caso, é admitir o absoluto como uma crença, um estado de fé e a partir daí não tê-lo como referência de modo algum, é portanto admitir a multiplicidade do real, a relatividade das coisas e a circunstancialidade dos objectos. A aproximação é a real possibilidade de contacto com as coisas e nesse contacto o absoluto torna-se obsoleto porque a falha está lá, a falha entre os objectos intraduzíveis, isto é, a falha de identificação entre coisas que são inexoravelmente de naturezas distintas. E os códigos são códigos; as cores são cores.

E o que foi aquela experiência com a caixa feita numa forma mais ocupada: *thaumazein*? Naquela vez, como em muitas outras vezes, tive de fazer um embrulho com uma caixa de cartão para enviar por transporte certos objectos no seu interior, reduzindo o seu volume ao mínimo possível, para evitar custos desnecessários. Fazer uma caixa assim, não foi decisão minha: era uma tarefa puramente prática, levada a cabo sem grande investimento intelectual, uma acção metódica que, talvez então pela cadência própria de tais gestos mecânicos propícios à introspecção, fez-me ver essa mesma caixa de uma outra forma, menos prática, com mais investimento intelectual e sem método, como o azul e como os terrenos baldios. Fiz a minha aproximação com aquele pedaço de real, com aquela coisa, com aquele objecto e, sobretudo, com a sua forma, pois foi

⁵ MORRIS, Robert - *Op. Cit.* p. 122.

uma experiência puramente visual. Na sua forma, aquela caixa fez forma da sua forma anterior, de outras variações de um paralelepípedo regular, do rectângulo, do volume, de um corpo.

AS COISAS, OS OBJECTOS E O ESTRANHO

O que entendo por objecto encontra-se com aquilo que se entende por coisa: tudo aquilo que tem existência de uma forma ou de outra e que por isso é estranho. Destaca-se do informe que é o resto, separa-se da homogeneidade do que é o mesmo. O objecto, a coisa, o outro tem uma existência própria ainda que por vezes indefinível e imponderável. Pressupõe-se, por isso, uma possibilidade, se não mesmo inevitabilidade de estranheza quanto à existência das coisas, já que não parecerá absurdo pensar no estranho como uma característica fundadora da alteridade, pelo seu sentido de estrangeiro, daquilo que está fora, que é excluído até, como o marginal. Este é um sentido que se faz em relação, sendo que uma coisa é separada do resto porque é estranha ao resto.

Mas acontece que se consegue conviver com um mundo demasiado cheio de outras coisas, nem que seja porque, pelo contacto habitual com essas coisas, aprende-se. E assim, aquilo que outrora foi um outro significativo, porque foi estranho, já não é estranho e é um mesmo ou, pior, invisível. Acontece também que tudo o que passa por esse processo cognitivo, pode atravessá-lo de um modo quase incólume, pois a sensação de familiaridade é sempre muito mais forte do que possibilidade um conhecimento efectivo sobre as coisas ser uma realidade. E talvez por isso é que existe ainda o sinistro, aquele *das unheimlich* proposto por Sigmund Freud que é familiar e não familiar ao mesmo tempo, esse que entendo de uma substância mais ambígua do que ambivalente até, pois parece-me que poderia mesmo habitar a falha, sem nunca se lhe poder

perceber com exactidão os contornos. Mas essa é a minha aproximação ao próprio sinistro e que para aqui é convocada só de passagem, por causa da brecha que alimenta ¹.

A mesma brecha, que é a falha, é o lugar do estranho (um estranho que não é necessariamente participativo dos mesmos conceitos ao redor dos estudos sobre *das unheimlich*). O estranho não é somente uma qualidade operativa na existência de qualquer coisa, não só de uma lógica tautológica.

O estranho pode ser da poética e ser reificador.

O estranho d'as coisas, dos objectos e do estranho acontece antes do objecto artístico e acontece, seguramente, antes da mediação artística. Se tiver existência para além da experiência poética, sobrevivendo na experiência artística ², então a falha desse objecto intraduzível, que também o é intraduzível o objecto artístico, apresenta-se ainda mais profunda e bela - ainda mais difícil de traduzir, ainda mais difícil de nomear, ainda mais difícil de se lidar e de se perceber, não há entendimento para tal coisa. O estranho, portanto, manifesta-se antes da experiência estética comungada da coisa, ou do objecto artístico no caso. E o estranho é mais

¹ GUNNING, Tom - *Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny*. p. 73: Tom Gunning diz dessa brecha, da separação entre o ficcional e o real, aquilo que possibilita o surgimento da experiência sinistra. Citando Freud, completa: “grande parte do que não é sinistro em ficção, seria se acontecesse na vida real” (FREUD, Sigmund - *The Uncanny. Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. e trad. James Strachey. Londres: The Hogarth Press, 1995. 249). t.a.

² CRUZ, Maria Teresa - *A estética da recepção e a crítica da razão impura*. p. 57: a diferenciação que Maria Teresa Cruz faz entre “poiesis” e “aisthesis” surge, no seu texto, sobretudo para preparar a fundamentação da estética da recepção, como mudança de paradigma, “isto é, a passagem de uma problemática da produção (...), para uma problemática da recepção e do confronto com a obra”. A sua pertinência para este estranho é a mudança de foco, entre a produção e a recepção e confronto, entre a perspectiva de encontro poético entre o autor e os seus objectos de causa e a posição e contacto do objecto artístico autónomo e livre. Durante a leitura deste texto, a minha perspectiva foi, como invariavelmente é, a da poética, da autora e do meu encontro com as coisas que me fazem produzir.

próprio da coisa do que do objecto. Possivelmente, é o início recorrente daquilo que em retrospectiva se entende como o que transforma uma coisa em objecto. O estranho é reificador de objectos poéticos. O estranho é experiência que opera como um filtro de impurezas - captura o ruído e torna-o visível, trá-lo à luz, numa separação entre o trigo e o joio, sendo que o joio é aquilo que de estranho fica e aquilo com que vale a pena ficar para se ver melhor.

A coisa que melhor pode explicar o estranho e o estranho como reificador é o membro. Já me aconteceu, por muitas vezes, sentir de maneira diferente um dos meus braços ou uma das minhas pernas; é uma sensação estranha que não é bem dor, se bem que pode vir acompanhada dela, se ela for de uma forma indiscreto, estranha. Poderá ser comparável com aquilo que se diz da sensação, ou da dor, do membro fantasma. Ou poderá ser comparável com a sensação, ou dor, que se diz formigueiro, ou dormência. Esta sensação estranha é uma coisa, é um estranho que se fez existente com recorrência por todas as vezes em que senti esta coisa do membro. Por isso, sou-me com tanto sentido aquilo que o professor João Seguro me disse no meu terceiro ano de pintura em relação àquilo que estava a experimentar e que seria *Sem título*³, as duas tábuas de madeiras assim duplamente encontradas e a uma das quais substituí o nó fortuitamente caído por esse mesmo nó replicado em chumbo. Prótese e prótese de chumbo, metal nocivo e estranho. A parte e o todo e as suas relações. O corpo e o que lhe é anexado à força, encaixe suave, perfeito imperfeito, com as falhas da separação dos dois corpos, a parte estranha e o todo que já lá estava, que nunca mais e jamais foram um, ou uma outra coisa. Por isso, todas as anexações aos outros corpos, outros objectos artísticos. Por isso, por vezes, os pares. Por isso também a *Forma para membro*⁴, uma das esculturas que esteve na Casa da Imagem para a

³ *Sem título*, 2012. Madeira e Chumbo. 257 x 29 x 8 cm.

⁴ *Forma para membro*, 2017. Madeira. Sem dimensões registadas.

exposição *The Missing Tree*⁵: a parte que lhe falta é a coisa que está lá ainda assim, segundo esta ideia estranha do membro. Mas veja-se, a *forma para membro* é o todo em falha e não a parte que presumivelmente está em falta.

As coisas, os objectos e o estranho ligam-se por uma falha que é também temporal. A recorrência do estranho é o seu aspecto existencial mais pertinente, enquanto possibilidade reificadora, por mais vezes dar corpo àquilo que muito bem poderia ser informe, fugaz e invisível, ainda que esse seja uma corporeidade precária.

Valerá a pena voltar ao *sinistro* de Freud e convocar o espanto de John Onians e de Tom Gunning. Ambos Gunning e Onians falam de espanto como uma reacção, a primeira reacção, no contacto com as coisas novas. Onians faz do espanto à *familiaridade* um processo cognitivo evolutivo, isto é, desde a surpresa do primeiro contacto com o desconhecido ao conhecimento adquirido⁶. Gunning, a partir do ciclo cognitivo de Onians e apoiando-se também no sinistro de Freud, introduz o estranho como um estado intermediário, entre o espanto e o automatismo⁷, e, sobretudo, transversal a esse mesmo ciclo: revendo a ambivalência do sinistro no estranho, reconhece-se a possibilidade de recorrência de tal sensação (próxima do espanto, mas com reminiscências do que não é completamente desconhecido) sem ter de responder a um estado cognitivo claro. O estranho explicará, assim, como “poderá (re)emergir de um (re)encontro com a (re)descoberta das capacidades operativas de uma

⁵ Exposição colectiva *The Missing Tree*, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2017.

⁶ ONIANS, John - “*I wonder...*”: *A short History of Amazement*.

⁷ Gunning substitui familiaridade por automatismo o que se justifica pelo encurtamento do tempo próprio da explicação racional na modernidade, o que, por outro lado, não significa necessariamente resultar num conhecimento desperto e atento, o automatismo recria o mundo em desencantamento. Cf. GUNNING, Tom - *Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny*. p 68-90. e GUNNING, Tom - *Renovar Antigas Tecnologias: Espanto, segunda natureza e estranheza na tecnologia na viragem do século XX*. Revista de Comunicação e Linguagens.

tecnologia já em avançado estado de obsolescência”⁸. É esta recorrência que importa para entender o estranho enquanto coisa para a experiência estética e objecto de poética e sendo que, sobretudo, assim, nessas temporalidade plural, a coisa se substancia.

O estranho é estranho porque tem isso de se estranhar, de se assumir como uma coisa que se destaca. Como uma coisa, como um objecto.

Como a coisa que é, e que ainda assim não lhe sei dar uma configuração certa, aquilo que sinto quando, se estiver muito quieta e com os braços ou as mãos pousadas sobre o corpo e deixo de conseguir perceber, sem olhar, se as minhas mão estão voltadas para cima ou para baixo, deixo de ter um referente sensorial e é como se as minhas mãos e aquilo que faz delas terem uma corporeidade relativa ao espaço cartesiano se dissolvesse no não-espaço, deixam de ser um corpo dimensionado. É uma sensação estranha, de facto - mas nem é isso o que é o estranho, com certeza. O estranho é isso, isso tudo, afigurar-se como uma coisa, uma coisa que sei que é também pela sua recorrência, pela sua existência temporal dispersa e, sobretudo, por ser enfim o invisível tornado sensível. Comparável com o “automatismo (...) da percepção óptica, que nos parece conduzir a uma invisibilidade concreta, por meio de um olhar que naturaliza a própria ilusão. Ou, como nos diz Marina Warner: ‘Olhe em seu redor num espaço iluminado e tudo nele pode parecer presente, material e real; mas mesmo o mais vulgar interior e o mais familiar exterior é captado pelos olhos através de um conjunto de efeitos ópticos que tem de se aprender a interpretar, e muitas ilusões tornaram-se tão naturalizadas como invisíveis’”⁹. O automatismo da sensibilidade, melhor chamar-se-ia da

⁸ CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *FANTASMAGORIAS - A imagem em movimento no campo das artes plásticas*. p. 265. O subcapítulo 3.1.1. *O espanto e a estranheza, a técnica enquanto produtora de espectros* incide particularmente sobre esta relação entre os conceitos de Freud, Onians e Gunning, ainda que sobre uma perspectiva mais directamente relacionada com as tecnologias da imagem e da imagem técnica.

⁹ CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *Op. Cit.*, p. 277-278, citando e traduzindo Marina

insensibilidade, é o domínio das operações do estranho enquanto ferramenta poética a partir de experiências que são, antes de tudo, experiências estéticas.

A experiência estética, como são as participativas do estranho, as das mãos dissolvidas, ou do membro, ou da ideia que se repete com desacerto, para nomear algumas, “são um espaço perceptivo por excelência, e que consegue operar em simultâneo a força sensorial da experiência com uma intelectualização da sua existência”¹⁰.

O estranho está na coisa antes desta ser objecto, mas está na génese dos objectos. O destacamento que produz é como um duplo precário, sem corpo pois o corpo pertence ao objectual da coisa, ao factual da coisa. Como os *duplos tecnológicos*, da fotografia e do filme, que no seu surgimento no século XIX eram capazes de suscitar o estranho (aquele que atravessa o espanto e o automatismo), uma experiência de estranheza como “uma possibilidade de resposta à morte como limite”¹¹. Um duplo precário por causa dessa marca de origem que é ser referente a um outro primeiro e por ser assim, diferentemente desse outro original, imponderável e por isso mesmo, como acontece para o duplo tecnológico, “invariavelmente subsiste para além do espaço e do tempo

Warner (WARNER, Marina - *Camera Ludica*. In MANNONI, Laurent; NEKES, Werner; WARNER, Marina - *Eyes, lies, and illusions: The Art of Deception*. Outubro 2004 - Janeiro 2005. p.41-53).

¹⁰ CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *Op. Cit.*, p. 278; continua dizendo: “Subjectivando a experiência estética, não só por aquilo que emana do acto criativo, mas particularmente por aquilo que são os meios técnicos das realizações, e fazendo dessa forma da sua condição material uma experiência subjectiva em si”, pois o seu foco, o seu estranho em estudo são as *fantasmagorias*. Tal como aconteceu com o texto de Maria Teresa Cruz já citado, ainda que o objecto do nosso interesse não seja o mesmo, há uma similaridade nas aproximações. Ambas referem-se a objectos que eu poderia definir como objectos artísticos e, por meu turno, refiro-me *sobretudo* (mas não exclusivamente) à coisa que se faz objecto, antes de ser objecto artístico.

¹¹ CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *Op. Cit.*, p. 271.

do objecto que foi fixado”¹². A persistência dessa coisa estranha poderá acentuar-se com a ocorrência da mesma experiência, ou pelo menos da mesma sensação de estranho uma vez que a cor da tinta que sai do tubo não é nunca a mesma. Aliás, como o que se estranha é a coisa existindo em experiência íntima, a sua ocorrência múltipla pode ser entendida como uma validação ou como um incentivo na crença da sua existência autónoma ainda que precária, e diz-se assim por haver padrões de similitude ou por se, na tentativa de rodear esse coisa estranha, acrescentar-se-lhe características que podem ou não pertencer-lhe. É a contingência do imponderável e do acto criativo e daquilo que vive na falha: não se poderá afirmá-lo porque não se pode dizê-lo propriamente.

¹² CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *Op. Cit.*, p. 272.

À MINHA COR FAVORITA E AO QUE ME FAZ GOSTAR DELA

POR APROXIMAÇÃO

As caixas feitas em duas metades, a tampa e a base, estavam lá por montar, vieram planas, com dobras, fendas e arestas que desviavam-se ligeiramente para formarem um corpo geométrico do possível. Eram todas iguais, eram uma série. Eram caixas especiais, usadas para um fim específico e, dentro da realidade em que cabiam, para um fim extraordinário. Para além das caixas do *thaumazein*, eram as minhas preferidas, descobri-o quando comecei a ver melhor o desenho das suas relações. Como era esse desenho aquilo que mais me interessava e, talvez também, por ser isso a única coisa que podia trazer comigo, desenhei-as, por aproximação, em dois papeis pequenos. Os papeis eram quadrados, mas a planificação das caixas não, por isso o desenho transformou-se. Nunca poderei dizer exactamente que de um para outros, eram desenhos diferentes, mesmo que as medidas fossem, porque aquele desenho era o desenho das relações, em primeiro lugar, e *depois* era o desenho por aproximação.

Trouxe o desenho comigo, tive sempre esse desenho comigo - bem, esses dois desenhos, o da tampa e o da base. Pareceu-me fascinante como, por motivo das relações, um desenho assim poder-se-ia construir, ou fazer-se.

Depois, transpus esse desenho (leia-se, os desenhos: o da tampa e o da base) para um outro papel, um papel que foi medido também ele por aproximação. Este novo papel era bem maior do que o primeiro e as primeiras medidas, poderei dizer as primeiras relações, foram aproximadamente mais próximas da caixa do primeiro desenho: já não era

quadrado. *Depois*, com o segundo desenho por perto, foi desenhando as restantes relações até que, findo o desenho, posto na parede desenho branco sobre parede branca, feito de dobras e fendas, aquela nova caixa não se podia fazer. As relações estavam lá e ainda estão lá e ainda assim, aquela caixa não se pode fazer. *Desenho por Aproximação 1* e *Desenho por Aproximação 2*¹. E ainda assim, ambos, desenhos.

É *por aproximação* que tenho feito grande parte da minha prática artística mais recente; não é que não confie exactamente nos sistemas auxiliares feitos, como as régua ou os x-actos ou as tesouras. Mas também não é exactamente a mesma coisa fazer por aproximação, quanto mais desenhar por aproximação e usar a aproximação dos outros, que ainda por cima, é de ninguém, é de um outro todos nós, abstracto e asséptico. E é um outro desenho, um que não me pertence exactamente.

Por aproximação está muito perto de *aparecer*: “Antes de a obra de arte ser entendida como promotora do Ser ou da aparência, antes de lhe poderem ser atribuídos um sentido ou uma função, ela tem de ser percebida no modus do seu aparecer”². No caso dos *desenhos por aproximação*, como exemplo, a primeira caixa *antes* do desenho é um referente mundano que serve como outro qualquer, que no caso serviu como experiência expandida para o relevante e, em certo sentido, para o estranho até, mas só *depois*, quando o desenho se fez por sucessivas aproximações, só *depois*, aqueles dois desenhos por aproximação, brancos sobre a parede branca, em papel fino levemente pautado, papel craft, de medida próxima da minha envergadura, não fosse a medida geral da minha aproximação a extensão do meu braço, do meu corpo e das minhas capacidades, só depois esses dois desenhos se fizeram. “Ser revela, inevitavelmente,

¹ *Desenho por Aproximação 1*, 2016. Papel craft branco. c. 100 x 140 cm.

Desenho por Aproximação 2, 2016. Papel craft branco. c. 100 x 140 cm.

² SEEL, Martin - *Antes da aparência, vem o aparecer: Notas para uma estética dos meios*. p. 58.

compromisso”³. Porque estes desenhos das relações não poderiam ser conservados de outra forma⁴, nem porque, muito menos, são de outra forma, eles aparecem como são.

O desenho, em todo o caso, é um tipo de registo, é um *modo* e o que pode ser por aproximação, poderá, neste sentido, ser também *por desenho*. Àquelas relações, relações de forças, aproximei-me por desenho: elas como objecto, o desenho como modo. O desenho, como derivação regressiva de desenhar, é de facto uma coisa que não deixa de ser em acção, não será? Por isso será difícil destrinçar o desenho por aproximação, a mesma dificuldade que se poderá encontrar para o entendimento da aproximação à falha.

A falha existe entre objectos, sejam quais forem, sejam mais ou menos materiais, sejam próprios de uma ou outra linguagem, ou apropriados a elas. A falha existe também entre mim e os objectos: também eu como um objecto. Não há contacto puro, nem tal coisa alguma vez existiria. Assim, mantendo-se como entidades distintas, a distância entre um e um outro só pode ser da medida da falha, por mais inverosímil que seja, por mais verosimilhanças que sejam esse um e esse um outro. O desenho e a aproximação operam assim como a relação possível entre ambos: pelo contacto possível. O desenho em acção, a aproximação como prática. A minha relação com aquelas relações de forças, da caixa e dos desenhos (do papel pequeno e quadrado e do branco de medida maior) só poderia ser feita desse modo, em acção e prática, por desenho e por

³ STEINER, George - *Gramáticas da Criação*. p 40.

⁴ SEEL, Martin - *Antes da aparência, vem o aparecer: Notas para uma estética dos meios*. pp. 59-60. Seel refere-se, neste ensaio, à estética dos meios, por isso o seu objecto é sobretudo a arte dos meios. Ainda assim, porque muitas vezes faz a concessão ao que não cabe nessa categoria e, sobretudo, porque reafirma a esfera sensorial humana como receptor dos fenómenos estéticos, sejam quais forem; e diz: "O aparecer na esfera da recepção sensível - como escrita, som, imagem, sucessão de imagens ou espaço imagético - é a condição indispensável para que algo possa alguma vez ser entendido como construção estética."

aproximação.

Por outro lado, ambos desenho e aproximação são também o que fica, são a relação que aparece. São o fruto da relação, se ainda assim se mantiver a ideia de absoluto. Da minha aproximação com aquelas relações de forças e daquela caixa em duas metades e muitas arestas e fendas, resultaram os desenhos por aproximação, *Desenho por Aproximação 1*, *Desenho por Aproximação 2* e aqueles dois desenhos em papel pequeno e quadrado.

PROJECTO PARA CONSTRUÇÃO CHEIA DE UMA PESSOA
PROJECTO PARA PRÉDIO CHEIO DE UMA PESSOA
CONSTRUÇÃO DE UM EDIFÍCIO CHEIO DE UMA PESSOA

Também eu poderei reagir contra tudo e ser falante das linguagens que aprendo, de que tomo contacto e que por aproximação pratico, “ser artista é isso, é ser simplesmente um falante, ter algo a dizer, a convocar, a contribuir, discutir, questionar”¹.

Pinto com guache porque gosto do cheiro. Gosto tanto quanto poderia gostar de outra coisa. E pintar com guache por motivo do seu cheiro, parece-me tão válido quanto por motivo de qualquer outra qualidade sua, porventura, visual. Seco, parece pigmento petrificado.

O pedaço de madeira, pintado a guache branco, com o calço de papel para mantê-lo em pé. O branco que limpa, melhora, sem ser perfeito - é um *whitewash* que vi também no burel Cinza Claro, que é mais bege ou branco do que cinzento e é até mais claro do que o Branco Pérola. Parece, ainda assim, manter algo sujo, escuro de fundo. O calço, cunha de papel, é o imediato necessário para mantê-lo em pé e em equilíbrio. É praticamente imperceptível. É também a técnica mais comum para tal função de estabilidade, geralmente para uma mesa manca.

O barro com a lâ é um esforço de acção de união entre duas partes que não encaixam, mas que devem estar juntas. Outrora, o que juntou os dois blocos de barro foi um elástico, entretanto, cedeu e rompeu-se. O barro também, pela sua qualidade material, também já se perdeu em alguns pedaços. Alã, a cada segmento de volta, rompe-se; mas é um material resiliente e em quantidade, seguro. Por isso, ainda não está terminado.

¹ Jimmie Durham em DURHAM, Jimmie; VIDAL, Carlos - *Jimmie Durham: Posso Reagir Contra Tudo*. p. 22.

Se o edifício da Boa-Hora fosse todo ele o meu atelier, se estivesse vazio de pessoas, excepto da minha presença, chegaria a hora em que ficaria cheio de mim. Não digo que ficasse um espaço esgotado, ou que fosse um acumular que culminaria nesse ponto de total preenchimento. Aliás, este edifício é menos o prédio da Boa-Hora do que todas as salas, ateliers que já ocupei. Aliás, que ficaram cheios dos meus pensamentos, através dos objectos que aí instalei.

Os objectos, de antemão num espaço e tempo que poderia ser, talvez, uma cidade, vão sendo seleccionados e recolhidos pela a nossa afinidade material e por intuição. A maior parte das vezes é só por ocasião, circunstância oportuna e é por conveniência, por interesse ou vantagem material. Mas eles, os objectos, lá aparecem e lá estão no atelier repousados até que eu com uma ou as duas mãos pego nesse, ou nesses objectos ainda que, muito poucas vezes, são múltiplos de uma vez e quando no fim há mais do que um objecto, essa reunião de objectos é feita por camadas de pensamentos. Observo-o. Ponho a minha cara bem perto, foco os meus olhos aos detalhes da textura, da sua cor, da a sua aparência visual. Também faço a aproximação táctil, vou trilhando a sua superfície, percebendo melhor a sua volumetria, descobrindo as suas possibilidades, por vezes testo as suas potencialidades, e até posso ir alterando-o, se ele se for alterando na passagem das minhas mãos. Algumas acções requerem uma pausa e algum cálculo, e quanto mais calculadas, sinceramente, mais a intuição se perde e a minha aproximação ao objecto, a essa outra coisa que tenho ali, perde-se e perde-se o interesse. “Quanto mais prático, mais objectivo, mais tempo está sendo perdido”². A não ser que o interesse seja restaurado, porque pode. O interesse e a intuição estão sempre muito perto, talvez sejam gémeos ou fiéis companheiros, mas a natureza dessa relação é ainda dúbia, pois não sei se é por indecisão crónica ou por determinação prática.

É tudo muito pouco consciente, é pelo menos, muito pouco

² GOMES, Fernanda - *Curta Artes: Fernanda Gomes*. t. 00:06:43.

inteligível. É muito sensorial e acredito que seja comunicável, porque há uma afinidade sensível, neste tipo de observação e reconhecimento tátil. Só é preciso um pouco de atenção, uma atenção que excede o tempo linear. Obscurece as regras de relação espacial também. É preciso estar presente para poder dar conta “da densidade daquilo, como poética e potência de transformação das coisas”³.

“A perda do objecto, a ideia de que o contexto da obra corrompe o interesse que a obra provoca, como se algo da energia essencial à sua existência escapasse assim que atravessa a porta do estúdio, ocupava todo o meu pensamento. Este sentido de que o ponto principal da obra perde-se algures entre o seu lugar de produção e o lugar de consumo forçou-me a considerar o problema e o significado do *lugar* da obra”⁴. O próprio conceito de “estacionário” tem algo de relevante para o caso: ainda que signifique “o que estaciona; o que está imóvel, parado”⁵, implica mobilidade fora do seu presente (antes, depois, possivelmente antes,

³ GOMES, Fernanda - *Op. Cit.* t. 00:04:58. Di-lo referindo-se à sua posição como “público de arte”, para utilizar a expressão que foi usada noutro vídeo. Cf. GOMES, Fernanda - *#30bienal (Entrevista) Fernanda Gomes*. t. 00:02:18. Em todo o caso, mesmo *eu como público de arte*, não poderei ser outra que não a mesma, *eu artista, eu que me aproximo à falha dos objectos intraduzíveis*. Vale a pena citar ainda o que Fernanda Gomes diz, nesse outro vídeo (t. 00:02:59): “Qual é a percepção real daquilo e da ideia de presença. De presença, que é uma coisa muito mais do que uma reflexão, que é uma percepção muito maior, muito mais inteira, no sentido que é corporal, é emocional. Exige também um estado mental e físico de quem está ali”.

⁴ BUREN, Daniel - *The Function of the Studio*. October, vol. 10, Outono 1979. p. 56. “Qual é a função do estúdio? 1. É o lugar onde a obra tem origem. 2. É genericamente um lugar privado, uma torre de marfim talvez. 3. É um lugar *estacionário* onde objectos *móveis* são produzidos.” p.51. t.a. Optei por traduzir “work” para obra, ainda que tenha mais afinidade com a expressão “trabalho” do que com a de “obra de arte”, para facilitar a leitura da ideia. Da mesma forma, ainda que seja mais afim à expressão “estúdio”, mantive no meu texto “atelier” por motivo de continuidade, já se sabendo que são expressões para o mesmo lugar.

⁵ *estacionário* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-09-12 00:48:10]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/estacionário>

possivelmente depois) para se fazer parado, estacionado. Neste sentido, “estação” será um lugar de passagem e, se de paragem, paragem transitória e em todo caso muito diferente de absoluta ou fixa, como será “ponto”.

Poderei apresentar os meus objectos como pensamentos? “Temos de analisar continuamente a nossa actual identidade, e a partir daí trazer algo para a cultura em geral, numa instância específica do pensamento crítico, do pensamento analítico”⁶. É assim que trabalho em atelier: absorvo-me em pensamento analítico, também intuitivo, volto a ideias recorrentes, como linhas de pensamento que definitivamente excedem o tempo linear, excedem o espaço nominal também, pois, lá está, o edifício é feito de muitas salas de diferentes edifícios.

Projecto para Construção Cheia de uma Pessoa | Projecto para Prédio Cheio de uma Pessoa | Construção de um Edifício Cheio de uma Pessoa, este de título auspicioso para a multiplicidade e para a falha, levou consigo alguns objectos para duas exposições diferentes: *The Missing Tree* e *À minha palavra favorita e ao que me faz gostar dela*⁷. Alguns desses objectos estiveram em ambas as exposições e antes delas, estiveram, claro, no atelier da Boa-Hora. Que importância tem, pergunto escultora, fazer mais coisas que vão ficar, ficar eternamente, empedernidas. Que interesse há para se instituir essa como uma regra peremptória. De verdade, não é uma regra, muito menos absoluta e nem questioná-la é nada de novo. Mas o meu interrogatório pessoal vai mais fundo: porque hei-de fazer estes objectos que já por si só são precários e depois mantê-los como se fossem muito mais do que a sua precariedade. Porquê para estes objectos, pois se me ocorre sempre a possibilidade muito provável de que, mais cedo ou mais tarde, vou mesmo ficar sem eles.

⁶ Jimmie Durham em DURHAM, Jimmie; VIDAL, Carlos - *Jimmie Durham: Posso Reagir Contra Tudo*. p. 21.

⁷ Exposição individual, *À minha palavra favorita e ao que me faz gostar dela*, do projecto alargado *Projecto para Construção Cheia de uma Pessoa | Projecto para Prédio Cheio de uma Pessoa | Construção de um Edifício Cheio de uma Pessoa* em residência na Rua do Sol, Julho - Agosto de 2017, Porto.

Não posso ficar com tudo, nem quererei ficar com tudo. Seria até como ficar com todos os pensamentos, sempre às costas, a atafulhar o quarto - é demasiado fastidioso, é demasiado, como é o amarelo *demasiado*.

A circunstancialidade surgiu-me com clareza no tempo da minha prática mais recente e veio com uma grande potencialidade. Pois assim, como escultora, posso procurar formas. O membro teve formas múltiplas, por fim, e assim teve forma. Ao abrigo da aproximação à falha dos objectos intraduzíveis são possíveis os pontos estacionários: o lugar do objecto, ou da coisa, é onde encontrar forma; no seu aparecer, por aproximação, claro está, posso trabalhá-los, esses pontos estacionários, esculturas precárias, desenhos em papel, imagem guardadas, ideias recorrentes, escritas ou ditadas como mantras; são também os objectos artísticos, sobretudo os objectos artísticos, aqueles a que se lhes deve um nome e dimensão e data, aqueles que depois vão para as exposições, lugares de consumo no seu melhor sentido, de confronto e de contacto.

Ao abrigo da aproximação à falha dos objectos intraduzíveis, o azul fez-se em diferentes pontos estacionários, mesmo aqueles que não eram muito azuis.

“Portanto, ele toca num tópico que é essencial à Escultura que tem sido sempre marcada pela sua aspiração a transcender a sua própria objectualidade material, uma aspiração que tem continuado na modernidade com a tentativa de negar o estatuto de mercadoria da obra de arte, visto como relativo à sua materialidade física”⁸. Há uma diferença fundamental nos dois pontos de vista privilegiados, o dele e o meu, que têm porém interesses em comum, como um novo olhar sobre a materialidade. Mas do meu privilégio procuro criar a partir de um nada⁹, que não é

⁸ HANTELMAHNN, Dorothea von - *The Materiality of Art - Object and Situation in the Works of Tino Sehgal*. p. 138.

⁹ HANTELMAHNN, Dorothea von - *Op. Cit.* p. 151: “A obra de Sehgal tem o carácter de uma experiência no coração da qual está a questão como criar alguma coisa a partir de nada; como criar semanticamente significado e criar valor económico sem produzir um objecto físico.” t.a. Tal como considero que não produz a partir do nada porque uso

exactamente um nada (e o dele também não vem exactamente do nada), é da materialidade mundana e sem que esses objectos se transformem necessariamente em coisas fixas, ou mais fixas do que aquilo que foram antes. Criar um objecto fixo é prolongar um tempo de vida que à partida seria outro, o do tempo da ideia dentro do atelier, é portanto entender o tempo de uma outra forma que não linear e é sem lutar contra ele, talvez, dançar com o tempo. Já pensei muitas vezes na possibilidade de trabalhar só com o corpo, de não precisar de mais nada, nenhum objecto, mas ainda tenho interesse em trabalhar *com* os objectos, não fossem eles parte da realidade humana e uma falha possível para o entendimento, a aproximação à condição humana.

“Retirei do Jimmie algo muito importante a longo prazo, (...) sobre fazer esculturas, que é: (...) não estamos a criar nada, apenas re-organizamos coisas na realidade. Então isto significa (...) que dessa forma esta nova organização das coisas deveria apontar para uma situação diferente possível para a nossa sociedade e para a nossa condição individual, o que significa dignidade. E isto não é, necessariamente, harmonia, pode ser conflituoso de qualquer forma... mas é re-organizar coisas para que possamos ter uma discussão adequada sobre quem somos e onde, com quem e com o quê, claro, objectos”¹⁰.

objectos comuns, *objectos em trânsito*, também não consigo considerar que Sehgal produz a partir do nada. Sehgal produz a partir de *outros objectos* (“ele volta-se para formas de arte tradicionais como a dança e o canto, que geram significado por via exclusiva do corpo humano sem necessidade de produção de um objecto material” p. 151. t.a.).

¹⁰ Abraham Cruzvillegas em CRUZVILLEGAS, Abraham; DURHAM, Jimmie; GODFREY, Mark; OBRIST, Hans Ulrich - *Transformation Marathon 2015: Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, and Mark Godfrey*. t. 00:09:21. t.a.

APROXIMAÇÃO À FALHA DOS OBJECTOS INTRADUZÍVEIS

A aproximação à falha dos objectos intraduzíveis é a história destes últimos dois anos de prática artística, entre o Porto e Lisboa, mais tudo aquilo que não cabe no entendimento de tal referencial geométrico. É a história da minha palavra favorita, de como ela assim se fez e é a história do que me faz gostar . Do gosto, do pessoal e do íntimo faço as minhas primeiras ferramentas, porque são próprias da falha, porque são próprias de um espaço latente - trago de empréstimos esta palavra das palavras de Sean Cubitt, do meu encontro com algumas das suas aproximações, que eu julgo muito bem poderem ser aproximações à falha. Desta vez, os objectos são a fotografia de filme e a fotografia digital. “Em fotografia, o termo *latência* é usado para descrever o momento de invisibilidade quando uma imagem fotográfica está no negativo depois da exposição mas antes da fixação. (...) Em imagem digital, a latência refere-se a um fenómeno ostensivamente diferente: o tempo que leva uma câmara fazer migrar a imagem do chip para a memória, o período quando a câmara é 'latente', isto é, não pode tirar outra fotografia” ¹. A diferença aparente entre um e outro fenómenos têm a propriedade da falha. Tratando-se de linguagens distintas, sistemas distintos, a diferença é por razão de serem, fotografia de filme e fotografia digital, em última instância, objectos intraduzíveis. Ainda assim, ambas prevêem um lugar e tempo particulares, aquele que não pode ser propriamente nominal

¹ CUBITT, Sean - *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels* p. 102. t.a.

nem exactamente linear: a falha, o interstício, aquele onde e quando da imponderabilidade, do que é agarrado mas que ainda não tem corpo. Como a cor, como o azul: a cor tem cor, antes de ter qualquer corpo próprio de um sistema; o azul só tem azul e fica assim esta palavra, como objecto de fé para o entendimento do que pode ser isso que é o azul. “Em ambos os processos, há um momento distinto quando os fotões já foram convertidos em qualquer coisa (electrões, iões de prata), mas essa qualquer coisa ainda não é visível”². A latência, como a falha, tem a propriedade de gerar, de não ser um vazio estéril - pelo contrário, tem a propriedade existencial de ser fundadora.

Da aproximação de outro autor sobre, genericamente, outra coisa e, porventura em falha sobre o mesmo, encontrei-me com isto: “A interrogação ontológica - ‘porque é que há alguma coisa em vez de nada?’ - assume uma urgência metafísica e moral talvez inédita na predicação ocidental. Com a sua concentração integrada na predicação, na afirmação incontestada da existência - sob uma forma mais ou menos manifesta, descobrimos o ‘é’ fundador em quase todos os nosso verbos (...)”³. Se a Wittgenstein, a Jarman e a Cubitt poderei ou não juntar Steiner, como tendo eles previsto a falha, poderei pelo menos com ele ensaiar sobre como as coisas se dizem, como os objectos se reificam, como os objectos intraduzíveis são por aproximação. Também a fotografia, para ser *depois* da latência, faz-se ser pela operação, neste caso da conversão de electrões e iões de prata. Como o desenho que *por* desenho faz-se ser, faz-se desenho. Afinal, “o ser é axiomáticamente gémeo do ‘não-ser’. Qualquer ordem fenomenal é alternativa por referência a outras possibilidades de substanciação e, mais radicalmente, por referência à ‘insubstancialidade’, quer dizer, à inexistência”⁴.

² CUBITT, Sean - *Op. Cit.* p. 102. t.a. Especificamente, Cubitt diz mesmo que ambas as latências ocupam “a mesma posição de invisibilidade”.

³ STEINER, George - *Gramáticas da Criação*. pp. 50-51.

⁴ STEINER, George - *Op. Cit.* p. 144.

Poderá o estranhar ser um modo, uma operação fundadora como é o *por aproximação*, ou *por desenho* e como é afinal todo o predicativo. A cor é *estranha* se abstraída do mundo, se livre de referentes condicionais que a posicionariam com a singularidade imediata do que é genérico, como um objecto de fé de um estado de fé qualquer, e assim estranha é ainda latente e o seu ser por vir, virá *depois*, por aproximação. As caixas são estranhas porque são deslocadas, abstraídas da sua utilização real, da sua existência pragmática e cultural. Na sua estranha existência passam a ter mais relevo as suas características fundacionais teóricas (geometria e materialidade) ou perceptuais (escultura e pintura). A forma, o desenho e a pictorialidade são aspectos secundários na colocação das caixas no mundo, estão ao serviço da sua existência. Por outro lado, são estranhas, coisa destacada, assim que se inverte a relação e é a sua existência que está ao serviço dessas características ordinariamente invisíveis. Mais do que a primeira caixa, foi a forma da caixa; mais do que a caixa planificada, foi o seu desenho, a relação entre partes, relação entre forças, a possibilidade ou impossibilidade teórica de uma construção, que seria na mesma e sempre um desenho. Lichtenberg: mais do que um reescrever, uma correcção, ou até um objecto de curiosidade histórica e literária, como um olhar para os desenhos preparatórios de uma obra maior, é uma ideia desdobrada. Até mais do que isso, é uma coisa que é duas coisas, é uma coisa estranha e sem género, sem possibilidade de existência racional, só na possibilidade da suspensão da descrença, como se dois gémeos não fossem pessoas diferentes, em vez de duas pessoas diferentes com semelhanças aparentes, duas pessoas sendo a mesma com diferenças aparentes e daí a necessidade de serem duas sendo uma, ou como uma personagem interpretada por duas atrizes, reconhecendo-se essa coisa, mas sem razão nem adversidade, apenas o conflito necessário para se perceber a falha suave do desacerto.

É precisa uma certa ingenuidade, a suspensão da descrença, um tipo de estado de fé, uma genuinidade voluntariamente infligida,

é preciso estar presente, fazer-se um para se relacionar, mesmo que por aproximação e mesmo que em falha, a um outro, a qualquer um outro. Como a vontade da Fernanda Gomes em ser uma artista primitiva ⁵ ou como, numa apurada observação sobre a prática e objectos artísticos de Eleanore Mikus, ter mais interesse em brincar com contradições do que em aderir a um sistema de lógica ⁶.

A minha prática artística é mais *com* os objectos do que criar objectos artísticos. Mantenho a referência ao enquadramento artístico, isto é, há este referente inegável às artes visuais, nem que seja pelos seus dispositivos de apresentação, como o dito espaço expositivo, mas sobretudo pelos axiomas visuais e das artes visuais, como levar as caixas espalmadas à parede como se de pintura se tratasse, porque de certa forma, trata-se mesmo. A sua razão de ser é uma necessidade intrínseca ao discurso artístico, pelo menos ao discurso artístico que decidi tomar e é também uma decisão autoral. Esses axiomas artísticos são características visuais e culturais muito próprias e que aspiram ser, mais do que tudo, abstractas. É esse nível de abstracionismo, livre de referências como o poema absoluto ⁷, e ao abrigo da falha e do coeficiente artístico ⁸, que me interessa porque permite que a obra não seja datada e, subsequentemente, desactualizada quando sobrevive à sua actualidade,

⁵ GOMES, Fernanda - *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos* - 04/12/2015 - Parte 1. t. 00:50:00.

⁶ HOBES, Robert; BERNSTOCK, Judith - *Eleanore Mikus: Shadows of the Real*. p. 17.

⁷ STEINER, George - *Gramáticas da Criação*. pp. 122-194. "Um impulso persistente visa a pureza, a libertação das servidões do já existente, habita contudo a literatura e, sobretudo, a poesia lírica. Do mesmo modo que as matemáticas puras, a música séria e essa poética do pensamento abstracto que é a metafísica, a poesia procura ser apenas ela própria". p. 211.

⁸ DUCHAMP, Marcel - *The Creative Act*. pp. 77-78. "Assim parece que o artista actua como um ser mediúnico que, do labirinto para além do tempo e do espaço, procura o seu caminho à clareza. Se damos os atributos de um meio ao artista, temos então de negar-lhe o estado de consciência no plano estético sobre o que está a fazer ou porque está a fazer. Todas as suas decisões na execução artística da obra ficam com intenção pura e não podem ser traduzidas numa análise a si mesma, falada ou escrita, ou mesmo pensada." t.a.

espacial nominal, temporal linear.

O que tem maior interesse artístico nos objectos, digamos que no azul, é a sua falha e as aproximações possíveis a si. Possíveis, pois o contacto é impraticável e impossível, porque se fazem em falha, *por* aproximação, falhando não pelo não-contacto, mas porque fazem-se dessa *forma*, no domínio do imponderável. O que se pode conter do azul, seja em que linguagem for? A aproximação não é só o único modo ou meio, maneira de ir possível, a aproximação é o *aparecer* do azul: a coisa imprópria em qualquer outra linguagem que não a sua própria, mas assim na mesma incerta e por aproximação. Essa imponderabilidade é a razão dos objectos serem intraduzíveis, porque nem tudo foi transformado em dígito, em número conversível, porque nem tudo, felizmente, pode ser para essa forma reduzido. E não haverá o que pode ser *todo* transformado. Da cor, há formas de transpô-la por valores numéricos, valores instituídos. Uma cor de um meio para o outro, do computador para a sua impressão, da tinta dentro do tubo para a imagem fora do tubo e, no entanto, uma e a outra são sempre e categoricamente diferentes, mesmo que essa diferença seja mínima, quase invisível e que nem seja uma diferença prática. Pois, mesmo a cor que sai duas vezes do tubo, não é a mesma. De que cor é uma tábua de madeira envernizada? De que cor é uma folha de papel branco?

Mesmo *por* meio do artista, ou melhor, da prática artística e dos objectos artísticos, a falha não cessa - não necessariamente, não com esperança. A falha preencher-se-ia se se fizesse acrescentar o indevido, a lógica, a explicação, a concordância. Mesmo por meio do artista, da sua prática e objectos artísticos prevê-se a falha, porque depois o um primeiro é o um outro, é o espectador - e o um outro, segundo, que por motivo da clareza usarei tal hierarquização fictícia, é o objecto de confronto, o objecto artístico, a prática artística e o discurso poético e autoral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio - *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Abreu, Associação Brasileira de Editoras universitárias, 2009. trad. Vinicius Nicastro Honesko

AUMONT, Jacques - *A Imagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. ISBN 9789899588455

BARTHES, Roland - *Rhetoric of the Image*. In HEATH, Stephen (sel. e trad.) - *Image - Music - Text*. Nova Iorque: Hill and Wang, 1977. 32-51 Disponível em <https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf>)

BERGSON, Henri (orig. 1907) - *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 972-44-1072-2

BORJA-VILLEL, Manuel; TÀPIES, Antoni - *El Tatuaje y el Cuerpo*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2005. ISBN 84-88927-20-7

BUREN, Daniel - *The Function of the Studio*. October, vol. 10, Outono 1979. pp. 51-58

CALDAS, Manuel Castro - *Dar coisas aos nomes: escritos sobre arte e outros textos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. ISBN 978-972-37-1365-7

CARRIÇO, Maria Mire Dores Santos - *FANTASMAGORIAS - A imagem em movimento no campo das artes plásticas*. Porto: FABUP, 2015. 460 p. Tese de Doutoramento.

CRUZ, Maria Teresa - *A estética da recepção e a crítica da razão impura*. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Junho, nº 3, 1986. pp. 57-66

CUBITT, Sean - *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2014. ISBN: 9780262027656

DUCHAMP, Marcel - *The Creative Act*. In LEBEL, Robert - *Marcel Duchamp*, 1959. p. 77-78

DURHAM, Jimmie; VIDAL, Carlos - *Jimmie Durham: Posso Reagir Contra Tudo*. Artes & Leilões. Lisboa, A. 7, nº 33. Outubro 1995, p. 19-22, 64-65.

FLORES, Livia - *Uncut: How to make cinema without film?* In LEAL, Miguel; PEREIRA, Fernando José (Ed / Org), *UNNEEDED TEXTS VOL. 1*, I2ADS, PORTO, 2012.

FLUSSER, Vilém - *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998. ISBN 9789727085132

GUNNING, Tom - *Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny*. In COLLINS, Jo; Jervis, John - *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*, 2008. p 68-90.

HANTELMAANN, Dorothea von - *The Materiality of Art - Object and Situation in the Works of Tino Sehgal*. In HANTELMAANN, Dorothea von - *How to Do Things with Art*. Zurique: JRP Rngier. Dijon: Les presses du réel, cop., 2010. ISBN 978-3-03764-104-0

HOBES, Robert; BERNSTOCK, Judith - *Eleanore Mikus: Shadows of the Real*. Nova Iorque: Groton House, 1991. ISBN 0-295-97116-9

JARMAN, Derek (orig. 1994) - *Chroma*. não (edições), 2016. ISBN 978-989-98621-0-4

MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ - *Painting, Photography, Film*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987. ISBN 0-262-63046-X

MORRIS, Robert - *Notas sobre escultura e Anti Forma*. Marte #5 - Os Processos da Arte. 2014. trad. José Roseira pp. 122-147. ISSN 1646-1584

OBRIST, Hans Ulrich; SEHGAL, Tino - *Tino Sehgal in an evolutive discussion with Hans Ulrich Obrist*. AnOther Magazin, Outono/Inverno 2013: nº 25. Disponível em <http://mariangoodman.com/sites/default/files/Another%20Magazine%20%28Fall-Winter%202013%29.compressed-1.pdf>

ONIANS, John - *"I wonder...": A short History of Amazement*. In ONIANS, John (ed.) - *Sight & insight: essays on art and culture in honor of E.H. Gombrich at 85*

PEREIRA, Fernando José - *O 'Efeito Tino Sehgal*. Derivas #02 Investigação em Educação Artística. Dezembro 2014. p. 25-32

SEEL, Martin - *Antes da aparência, vem o aparecer: Notas para uma estética dos meios*. In CRUZ, Maria Teresa [et al.] - *Inter@ctividades: artes, tecnologias, saberes*, 1997. p. 57-70

STEINER, George - *Gramáticas da Criação*. (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002. ISBN 9789727086795

Wittgenstein, Ludwig - *Remarks on colour*. (trad. Linda L. McAlister, Margarete Schättle) Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1978. ISBN 0-520-03727-8

OUTROS FORMATOS

ALMOST A GHOST - *Feather in Your Cap By: Beck Hansen*. Consultado a 05/09/2017. Disponível em <http://whiskeyclone.net/ghost/songinfo.php?songID=100>

Cruzvillegas, Abraham; Durham, Jimmie; Godfrey, Mark; OBRIST, Hans Ulrich - *Transformation Marathon 2015: Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, and Mark Godfrey*. Serpentine Galleries. Publicado a 27/10/2015. Consultado a 11/04/2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7ZLVzMKr70Y>

GOMES, Fernanda - *#30biental (Entrevista) Fernanda Gomes*. Bienal de São Paulo. Consultado a 11/04/ 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AxHyFbZc7pg>

GOMES, Fernanda - *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos - 04/12/2015 - Parte 1*. CASA RUI BARBOSA. Consultado a 11/04/ 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KrD4n-TxFtE>

GOMES, Fernanda - *Curta Artes: Fernanda Gomes*. SESCTV. Publicado a 27/11/2013. Consultado a 11/04/2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TwkIx--cyXI>

JARMAN, Derek - *Blue*. 1993 (DVD) Artificial Eye, 2007

JARMAN, Derek - *Wittgenstein*. 1993. (DVD) MIDAS, 2007

SEHGAL, Tino - *Biennale Arte 2013 - Tino Sehgal*. BiennaleChannel Consultado a 18/04/2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EUReasWFX-mg#t=428.380494945>

